PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.28 n.49
Jul 2024
e-ISSN: 2179-8001

A resistência contradiscursiva queer: imagens de corpos dissidentes na arte contemporânea

Queer counterdiscursive resistance: images of dissident bodies in contemporary art

Alexandre Santos
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
ORCID: 0000-0002-0413-2268

Resumo

Este artigo aborda a questão queer, através de suas aproximações com a história da fotografia e com a arte contemporânea, especialmente aquela que se apoia no signo fotográfico. A partir do conceito de dispositivo em autores como Michel Foucault e Giorgio Agamben, e da noção de regimes de verdade, trazida por John Tagg, a fotografia e a arte são pensadas como produtoras de contradiscursos que ameaçam as performatividades do corpo historicamente construídas. A análise propõe, ainda, uma reflexão sobre os retrocessos sofridos por artistas ou instituições quando levantam publicamente a questão dos corpos e desejos dissidentes no Brasil dos últimos anos.

Palavras-chaves

Teoria *queer*. Arte contemporânea. Fotografia. Corpo. Dispositivo de discurso.

Abstract

This article addresses the queer issue through its approximations with the history of photography and contemporary art, especially that which relies on the photographic sign. Based on the concept of device, proposed by authors such as Michel Foucault and Giorgio Agamben and the notion of regimes of truth, developed by John Tagg, photography and art are thought of as producers of counter-discourses that threaten the historically constructed performativities of the body. The analysis also proposes a reflection on the setbacks suffered by artists and institutions when they publicly raise the issue of dissident bodies and desires in Brazil from recent years.

Keywords

Queer theory. Contemporary art. Photography. Body. Speech device.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.28 n.49
Jul 2024
e-ISSN: 2179-8001

> O monstro é aquele que vive em transição. Aquele cujo rosto, corpo e práticas não podem ainda ser considerados verdadeiros em um regime de saber e poder determinados.
>
> Paul B. Preciado

O objetivo principal deste texto é propor uma aproximação entre o legado da teoria *queer* e a arte contemporânea, bem como compreender alguns de seus desdobramentos recentes no campo artístico no Brasil. O texto está dividido em quatro partes. Em um primeiro momento, abordo os aspectos conceituais, teóricos e históricos que envolvem a questão do *queer* a partir da militância das décadas de 80 e 90 do século passado, durante a crise da AIDS, assim como a própria constituição da teoria *queer* como campo de pesquisa acadêmica. Na segunda parte, trato da relação da imagem que tematiza o corpo, principalmente no campo da fotografia, como uma forma discursiva ambígua, situada entre a norma e a sua oposição. Na terceira parte do texto, na qual proponho alguns apontamentos sobre a história relativamente recente em nosso país, quando alguns artistas e instituições afrontam a heteronormatividade ao abordarem a questão *queer* ou, em sentido mais amplo, a questão do corpo e suas potencialidades de questionamento das normas culturais intrínsecas que o cercam. Finalmente, no último tópico do texto, a partir de autores como Douglas Crimp e Paul B. Preciado[1], procuro evidenciar a importância do debate teórico sobre as dissidências *queer* na arte, assim como a sua estratégia contradiscursiva de resistência aos apagamentos históricos a elas impostos.

Diante do estranho, sempre inquietante

Nos primeiros minutos do filme *Veludo Azul* (1986), do cineasta estadunidense David Lynch, o protagonista Jeffrey Beaumont (vivido pelo ator Kyle MacLachlan) pronuncia a frase "*é um mundo estranho*" ao surpreender-se com a descoberta de uma orelha humana infestada de formigas que fora jogada no jardim da sua casa em um pacato subúrbio, fato que desencadeia uma série de ações do personagem rumo à solução do mistério. Ainda que o cinema de David Lynch não se identifique com os propósitos da teoria *queer*, toda a sua filmografia é marcada

1 Utilizo o atual nome social de Beatriz Preciado, Paul B. Preciado, em respeito ao autor, considerando seu processo de transição como transexual masculino não binário, embora em algumas referências de que me sirvo ainda apareça o seu nome de batismo.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.28 n.49
Jul 2024
e-ISSN: 2179-8001

por uma cartografia de situações, vivências e sensações que gravitam em torno do estranho que habita em nós: pesadelos, medos, abjeções, monstruosidades, personagens ambíguos, desfechos reticentes. No célebre ensaio de Freud de 1919, *Das Unheimliche,* no Brasil traduzido como *O inquietante*, mas que poderia também ser traduzido como *O estranho*, o autor propõe que uma coisa inquietante é assustadora, mas que ao mesmo tempo remonta àquilo que nos é bastante familiar (FREUD, 2010, p. 331). De algum modo, o pai da psicanálise relaciona o estranho a uma desestabilização das zonas de conforto que orientam nossa relação com o mundo, do mesmo modo que as provocações do cinema lynchiano.

De certo modo, a construção cultural da palavra *queer* dialoga com estas questões, tanto no que concerne ao seu sentido coloquial, quanto no que diz respeito ao repúdio à diferença que ela abriga e sustenta discursivamente. *Queer* é um modo pejorativo para se referir a pessoas que não se enquadram nos padrões. Sua definição de dicionário passa por expressões como esquisito, ridículo, fantástico, estranho, mas também estabelece relações mais drásticas, podendo significar adoentado, noção que se aproxima do seu uso verbal ligado a palavras como estragar, arruinar, embaraçar, desconcertar. Já as derivações *queerly* e *queerness* apontam para a ideia de singularidade, esquisitice e excentricidade (MICHAELIS, 1982, p.760).

Se todas estas variações do termo sempre estiveram presentes no plano discursivo e, também, nas manifestações artísticas e culturais do Ocidente, é nas décadas de 1980 e 1990 que a expressão *queer* adquiriu um sentido diverso e mais politizado, reivindicado pela militância *gay* que começa a acolher um pluralismo mais amplo, processo que continua até os dias de hoje com a sigla LGBTQIAPN+[2]. O cenário que propiciou este novo uso do termo relaciona-se profundamente ao advento da AIDS, a qual, como lembra de forma muito perspicaz Susan Sontag, por se tratar de uma doença associada à culpa sexual, "deu origem a fobias e temores de contaminação", bem mais drásticos do que aqueles de outras epidemias relacionadas à sexualidade, como a sífilis, não somente por trazer, nos anos iniciais, a iminência da morte, mas também porque se

2 A sigla LGBTQIAPN+ abarca Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queer (sendo que para alguns grupos o Q também pode significar questionadores), Intersexuais, Assexuais, Pansexuais e Não-Binários. O sinal + propõe o inacabado, a constância do devir, própria da não fixidez de processos identitários em favor da noção de performatividades sociais, tanto de gênero quanto sexuais, defendida por uma militância mais plural e em diálogo com a teoria *queer*.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.28 n.49
Jul 2024
e-ISSN: 2179-8001

acreditava ser a sua propagação vinculada à comunidade *gay* (SONTAG, 1989, p. 33-34).

A epidemia escancarou a omissão dos governos e a sua rápida estigmatização como peste ou câncer *gay,* terminologia que colaborou para ampliar o preconceito em direção a todas as comunidades de algum modo relacionadas à moléstia[3]. A disseminação de uma doença específica de um grupo cujo comportamento era moralmente reprovado trazia o desejo implícito de apagamento dessa comunidade desagradável aos olhares conservadores e, por causa disso, vítima da invisibilidade social, inclusive no que se refere à tomada de medidas sanitárias por parte de governos conservadores. Contudo, a crise da AIDS alavancou o avanço do ativismo com as novas estratégias que a doença abriu para o corpo como um lugar efetivo de disputa política, ao levantar publicamente o discurso tangenciado pela *heteronormatividade* ou *heterossexismo*. Termos que, aliás, são resultantes da politização *queer* e sua cruzada não somente contra a desatenção pública aos afetados pela epidemia, mas também contra a naturalização das identidades binárias.

Organizações coletivas, como as estadunidenses GMHC (Gay Men´ s Health Crisis – 1984), ACT UP (1987), *Grand Fury* (1988) e *Queer Nation* (1990) ou a britânica *Out Rage* (1990) centraram suas plataformas de luta em favor da visibilidade das diferenças sexuais e de gênero ao organizarem os chamados *die-ins*, *kiss-ins* e ao promoverem os *outings* (imagem 1). A estratégia de teatralização das comunidades envolvidas foi a de visibilizar tanto a crise da AIDS e seu negacionismo pelos governos, quanto o orgulho de pertencerem a estas dissidências como procedimento político para escancarar a negação do seu direito à fala, bem como a sua própria *negação epistêmica*. Conforme Judith Butler:

> ... a atuação hiperbólica da morte em die-ins e a exterioridade teatral mediante a qual o ativismo queer rompeu com a distinção, encobridora, entre o espaço público e o privado fizeram proliferar lugares de politização e uma consciência da AIDS em toda a esfera pública (BUTLER, 2008, p. 327).

3 Segundo Florence Tamagne no livro *Mauvais genre? Une histoire des représentations de l´homosexualité*. Paris: EdLM, 2001, p. 238, a ideia de um "câncer gay" chegou a ser veiculada já desde a primeira notícia sobre a AIDS, de 1981, publicada pela revista da agência epidemiológica federal, *Centers of Disease Control,* de Atlanta, *Morbidity and Mortality Weekly Report*. Contudo, o vírus do HIV foi descoberto somente em 1983, por Luc Montagnier, do Instituto Pasteur de Paris.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.28 n.49
Jul 2024
e-ISSN: 2179-8001



FIG 01: ACT-UP Austrália. Poster promocional de um 'Kiss-in" na Bourke Street Mall, Melbourne, no Dia Mundial da AIDS, 1º de dezembro de 1990.Fonte: State Library of Victoria.

A estratégia de nominar-se a partir do insulto e absorver, literalmente, o lugar do *corpo abjeto* como proposta política gera um patamar mais avançado de discussão da diferença, o qual ultrapassa os ativismos identitários dos anos 1960 e 1970. Para Florence Tamagne (2001, p. 236) o termo *queer* "não pretende aplicar-se unicamente aos gays e lésbicas, mas se propõe a ser uma categoria política universal, aberta a todos aqueles que resistem às injunções categoriais de sexo e gênero". O alargamento da crítica sobre a construção discursiva que liga sexo, sexualidade e gênero vem acompanhado da incorporação paulatina de outras diferenças e desigualdades sociais e históricas. Deste modo, o *queer* lida com situações que se apresentam em zonas de fronteira e relaciona-se, portanto, às manifestações culturais que fogem às lógicas simplistas e às rotulações conformadas à tradição do pensamento científico moderno.

Inspirada pelo ativismo *queer* e sua posição não assimilacionista e não normativa, através da acentuação da diferença, a teoria *queer* surgiu no ambiente acadêmico dos Estados Unidos na década de 1990 através de intelectuais relacionadas ao pós-feminismo, como Eve Kosofsky Sedgwick, Teresa de Lauretis e Judith Butler. A sua proposta também resguarda um viés anárquico semelhante, pois a mesma diversidade

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.28 n.49
Jul 2024
e-ISSN: 2179-8001

que atualmente se percebe na composição da sigla LGBTQIAPN+ corresponde ao legado dos estudos *queer*, os quais constituem um corpo teórico não necessariamente coeso, cuja perspectiva é marcadamente pós-identitária e não excludente. Uma das pioneiras do estudo da teoria *queer* no Brasil, Guacira Lopes Louro, sugere a partir de Steven Seidman três elementos comuns que ancoram os interesses dos seus estudiosos: o apoio na teoria pós-estruturalista francesa e na noção de desconstrução como método de crítica literária e social; a afinidade com uma estratégia descentrada, que escapa às proposições políticas programáticas positivas; e, por fim, a compreensão do social como um texto a ser interpretado e criticado, com o propósito de contestar os conhecimentos e as hierarquias sociais dominantes (LOURO, 2004, p. 39).

Para a mesma autora, considerar o *queer* como uma espécie de guarda-chuva que abriga todas as identidades não heterossexuais e comportamentos ou práticas que se desviam das normas regulatórias da sociedade talvez implique uma redução do seu impacto. A autora prefere ver o *queer* como uma espécie de *disposição existencial e política* e como um conjunto de saberes que poderiam ser qualificados como subalternos, os quais se construíram e se constroem fora das sistematizações tradicionais e são predominantemente desconstrutivos, mais do que propositivos[4].

Através do revisionismo da psicanálise, do pensamento hegeliano e do pós-estruturalismo, Judith Butler propõe o questionamento do determinismo biológico binário sustentado na fixidez das categorias homem *versus* mulher, masculino *versus* feminino, heterossexualidade *versus* homossexualidade e seus desdobramentos nas chamadas "performatividades" de gênero. Em sua crítica à simplificação dual do corpo, a filósofa lembra que o modelo de família celular heteronormativa realiza a legitimação discursiva do que ela chama de *corpos que importam*. Sexo, sexualidade e gênero são o resultado de construções culturais que geram expectativas discursivas e performáticas sobre os corpos. Pronunciar que uma criança recém-nascida "*é uma menina*" implica em um modo de inscrição de sua identidade no plano discursivo da cultura e, também, a *forclusão* de tudo o que ela não é ou não poderá ser: não é um menino, não é um intersexo, não é uma lésbica, não é um transexual.

4 Entrevista concedida por Guacira Lopes Louro, in: *Revista Cult – Dossiê Teoria Queer* – São Paulo: Editora Bragantini, N. 193, Ano 17, agosto de 2014, p. 36.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais
v.28 n.49
Jul 2024
e-ISSN: 2179-8001

O conceito de *forclusão* ou *foraclusão* vem da psicanálise e foi empregado por Freud e, posteriormente, por Lacan. Para RAMIREZ (2004), que se serve das ideias de Solal Rabinovich, "foracluir" consiste em expulsar alguém ou alguma coisa para fora dos limites de um reino, de um indivíduo, ou de um princípio abstrato tal como a vida ou a liberdade. Foracluir implica também que o lugar, qualquer que ele seja, do qual se é expulso seja fechado para todo o sempre. Deste modo, a autora propõe que foracluir consiste em expulsar alguém para fora das leis da linguagem.

Por abarcar em seu escopo de interesse todas as situações culturais à margem dos discursos oficiais – ou seja, as existências que "não importam" e, por causa disso, estão forcluídas, os estudos *queer* têm afinidades com os aportes teóricos pós-colonialistas. Conforme Homi Bhabha, o pensamento sobre "a literatura mundial poderia ser o estudo do modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções de alteridade" (BHABHA, 2013, p. 36). Dialogando com a bandeira feminista clássica de Simone de Beauvoir, o autor acrescenta a importância, para os estudos relacionados à crítica literária, da "percepção do pessoal como político", assim como do "espaço privado da casa como suporte de inscrição e repetição do mundo coletivo" (BHABHA, idem, p. 34).

O autor indiano faz referência especial ao romance *Beloved*, de Toni Morrison, também transformado em filme homônimo em 1998, por Jonathan Demme, cuja trama revive o passado da escravidão e seus rituais assassinos de possessão e autopossessão a fim de projetar a fábula contemporânea da história de uma mulher. Nesta perspectiva, o teórico postula, a partir do livro da feminista Carole Pateman, *The disorder of women*, que se pense a "esfera doméstica atributiva", no sentido de considerar aquilo que geralmente é esquecido nas distinções teóricas baseadas no binarismo do público *versus* o privado da vida civil não como meras oposições, mas como continuidades complementares.

Bhabha sugere, ainda, a passagem da cultura como epistemologia e, portanto, como tendência a uma totalidade, para a cultura como "lugar enunciativo", postura que configuraria um processo mais dialógico com possibilidades de abarcar os deslocamentos e realinhamentos, resultantes de articulações culturais e do hibridismo cultural alternativo. Da articulação do presente enunciativo com a cultura resultaria a transformação do "outro objetificado" em "sujeito de sua história e

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais
v.28 n.49
Jul 2024
e-ISSN: 2179-8001

experiência"[5], postura que dialoga com a teoria *queer*.

Em perspectiva semelhante, alguns autores brasileiros aproximam a teoria *queer* dos pressupostos decoloniais, sobretudo no que tange ao seu questionamento das normas em defesa das alteridades e das comunidades subalternizadas[6]. Mas reivindicam a sua revisão em contextos resultantes de processos coloniais violentos, como é o caso da América Latina. Somos fruto de uma história marcada pela subalternização das populações que foram as molas propulsoras da máquina colonialista e seus tentáculos capitalísticos, como os indígenas, os negros escravizados e os mestiços. Assim, aceitar de forma acrítica a teoria *queer*, de matriz estadunidense, seria uma forma de continuarmos vinculados a uma episteme do hemisfério norte e, no plano simbólico, contribuirmos para a perpetuação da colonialidade e seu investimento na dominação intelectual, responsável pela afirmação do seu projeto de poder, cujo protagonismo é masculino, branco e heterossexual.

Judith Butler, por sua vez, afirma que, do mesmo modo que ocorre nas performatividades corporais subversivas de *drag queens* e *drag kings*[7] – nas quais a paródia caricatural do corpo ligado às matrizes do feminino e do masculino serve como afirmação do *corpo-abjeto* –, também é necessário reterritorializar a noção de *queer*, termo cujo emprego como forma de exclusão de um setor da sociedade se converteu em um lugar da resistência (BUTLER, op.cit., p. 325). Ao problematizar o uso da expressão *queer*, a filósofa primeiramente pondera sobre a carga histórico-discursiva relacionada ao insulto, mas também mostra que apropriar-se desta expressão não deveria incorrer em uma forma de esvaziamento político, justamente pelo ato de nomeação em si. Em direção ao não

5 BHABHA, idem, p. 241-242.

6 Ver sobre a questão os artigos de PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. "Queer decolonial: quando as teorias viajam", in: *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCAR*, v. 5, n. 2, Julho-Dezembro de 2015. Disponível em http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/340/, acesso em outubro de 2020; e PELÚCIO, Larissa. "Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?", in: *Revista Periódicus*, 1ª edição, maio-outubro de 2014. Disponível em www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/index, acesso em outubro de 2020.

7 Para Butler, contudo, nem toda a performatividade é subversiva. A performance de Dustin Hoffman no filme *Tootsie*, assim como a de Robin Willians, em *Uma babá quase perfeita*, não são, de modo algum, subversivas, uma vez que reforçam as distinções existentes entre macho e fêmea, masculino e feminino, gay e hetero. Apud SALIH, Sara. *Judith Butler e a teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 95.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.28 n.49
Jul 2024
e-ISSN: 2179-8001

assimilacionismo, ela defende a necessidade de afirmar "o *queer* como um lugar discursivo cujos usos não podem ser previamente delimitados, não apenas com o propósito de continuar democratizando a política *queer,* mas também para expor, afirmar e reelaborar a historicidade específica do termo" (BUTLER, idem, p. 323).

A proposta de Larissa Pelúcio (op.cit), ao criar a terminologia "teoria cu" para o Brasil, dialoga com esta proposição de dinamicidade necessária para a noção de *queer*. A forte abjeção que representa a palavra "cu" em nosso país recheado de tabus e culturalmente quase impronunciável nos meios eruditos, seria uma proposta original para refazer localmente as matrizes anglo-saxãs do termo *queer*, inclusive no que concerne à nossa condição geográfica no sul global.

Imagens como dispositivos de saber/poder

A produção artística, principalmente desde as vanguardas modernas, demonstra um direcionamento mais evidente para a alteridade em diversos níveis, aspecto que se acentua na arte contemporânea e sua sensibilidade quanto à vida do homem comum, em resposta às demandas culturais e filosóficas que se conformaram no pós-guerra. Tal questão, de algum modo, acompanhou a produção artística na América Latina e no Brasil desde o período colonial, mesmo à revelia dos discursos oficiais que tendiam a promover a invisibilização do seu sentido crítico mais potente. As ideias decoloniais avançam ainda mais neste propósito à medida que defendem o protagonismo dos discursos artísticos identitários como uma forma de pensar o seu lugar nos processos históricos desiguais.

Nos últimos anos, os estudos sobre fotografia têm insistido na impossibilidade de um discurso totalizante para a sua história, bem como de buscar para ela uma definição essencialista. Neste sentido, o conhecimento gerado pelos estudiosos recentes da imagem fotográfica faz eco à produção crítica do conhecimento das ciências humanas, influenciada pelo pós-estruturalismo, o qual, por extensão, é também um dos fermentos da própria teoria *queer* e sua respectiva relativização do saber ocidental. Uma nova história da fotografia, assim como uma teoria que a ancore, parecem encaminhar-se para pensamentos que envolvem a pluralidade de metodologias de pesquisa, a fragmentação das experiências e as temporalidades não-lineares[8].

8 Nesta perspectiva, ver, por exemplo, FRIZOT, Michel (Ed.) *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris, Larousse/VUEF, 1994.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais
v.28 n.49
Jul 2024
e-ISSN: 2179-8001

A presença do fotográfico na arte contemporânea é intensa e um dos aspectos que fomenta a expressão das diferenças[9]. Tais marcadores culturais são bastante importantes ao propiciarem o tratamento das relações que a reprodutibilidade técnica engendra com os campos da história cultural e da cultura visual. Nesta perspectiva, o signo fotográfico passa a ser indagado por alguns artistas não apenas pela visualidade que privilegia, mas também pela exclusão do invisível cultural que ajuda a obliterar (MITCHELL, 2005, p. 19), uma vez que o ato de ver não é uma ação ingênua e nem mesmo natural. Ele traz no seu bojo uma *episteme escópica*, ou seja, uma seleção do que importa conhecer em determinados contextos (BREA, 2005, p. 11).

Michel Frizot faz uma distinção interessante entre a cultura da fotografia, própria a um conhecimento da prática, e a cultura induzida pela fotografia. Esta última remete às divergências de apropriação entre a cultura individual de uma técnica e uma cultura técnica coletiva, ou seja, entre a percepção que cada indivíduo pode ter da fotografia em uma determinada época e o lugar que os artefatos fotográficos – máquinas fotográficas e imagens visualizadas – ocupam nas diferentes sociedades (FRIZOT, 2012, p. 29). O mesmo autor lembra ainda que, ao longo da história da fotografia, a sua consolidação cultural como instrumento da verdade, principalmente nos meios de comunicação, produziu um paralelismo entre reportagem escrita e reportagem fotográfica, o qual reforça a ambiguidade do radical "grafia" e ajuda a consolidar "a imagem fotográfica como uma forma de escrita" (Frizot, idem, p. 27).

Vista sob este ângulo, a fotografia é um dispositivo de produção de imagens sobre o mundo, que dá continuidade ao projeto enciclopédico do século XVIII (ROUILLÉ, 2005) e se aproxima dos estudos de Michel Foucault sobre o discurso. Segundo o filósofo, não por acaso um dos pilares teóricos principais da teoria *queer*, subjacente a toda forma discursiva há uma "vontade de verdade que constitui um campo de poder" (FOUCAULT, 2010b, p. 19-20). Para ele, a "vontade de saber" sobre a sexualidade no século XIX era uma forma de inscrição histórica do corpo como um saber/poder, o qual ao mesmo tempo reforçava as práticas heteronormativas em detrimento das suas dissidências, relegadas ao plano do patológico. Segundo Foucault, o poder age "pronunciando a regra" e pelo simples fato de enunciá-la gera "um estado de direito"

9 Entendo por *fotográfico* um campo de possibilidades dentro do qual a fotografia lança a sua presença direta ou indireta, tanto na cultura quanto, mais especificamente, na arte.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais
v.28 n.49
Jul 2024
e-ISSN: 2179-8001

(FOUCAULT, idem, p. 201).

Se "não há corpo que não seja feito na cultura; descrito, nomeado e reconhecido na linguagem, através de signos, dispositivos, convenções e tecnologias" (LOURO, op. cit., p. 81), a fotografia, como instrumento da cultura visual, cumpre um importante papel na construção de discursos ou de regimes de verdade sobre a corporalidade, pois o corpo é um receptáculo material onde operam diferentes dispositivos tantas vezes convocados à construção de saberes/poderes que delimitam os seus usos. Segundo Giorgio Agamben, a noção de dispositivo compreende "qualquer coisa que tenha a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, condutas, opiniões e discursos dos seres viventes" (AGAMBEN, 2005, p. 13). A partir desta lógica, são dispositivos não somente as prisões, os manicômios, o panóptico de Bentham, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas e as medidas jurídicas, estudados por Foucault, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e, inclusive, a linguagem mesma, a qual é, segundo o filósofo italiano, o mais antigo de todos os dispositivos.

Em sua presença cotidiana, sobretudo a partir da modernidade com a reprodutibilidade técnica, os dispositivos configuram relações de saber/poder que se instauram de forma difusa e não evidente. O poder capilar do qual nos fala Foucault propõe que a verdade discursiva, como forma de saber, assim como o poder que ela engendra, podem passar despercebidos, pois ambos são atravessados pela própria *noção transcendental de verdade* e implicam a adesão tanto de quem produz os discursos quanto de quem os consome.

Desde o advento de sua invenção, um dos temas mais representados pela fotografia foi o corpo, principalmente através do retrato[10], mas também em outras representações dele descendentes, como os nus e as imagens obscenas, mas sobretudo as imagens relacionadas aos arquivos científicos de delegacias, hospitais, universidades, escolas e cárceres. Assim, a imagem fotográfica ao longo do tempo constituiu-se como um dispositivo de vigilância sobre o corpo (TAGG, 2005, p. 79), o qual traduz o saber científico nos processos de "generificação" e, neste sentido,

10 Para John Tagg, em *El peso de la representación: ensaios sobre fotografias y historias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 63, o retrato foi uma das formas mais lucrativas da fotografia, tanto que 90% de todos os daguerreótipos produzidos no início do advento da fotografia, na primeira metade do século XIX, era de retratos.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais
v.28 n.49
Jul 2024
e-ISSN: 2179-8001

na construção idealizada de gestos e comportamentos referenciados pelo determinismo biológico. A fotografia é uma forma de discurso que produz regimes de verdade fotográficos, os quais não se deram apenas pelo privilégio atribuído aos meios mecânicos nas sociedades industriais, mas também pela sua mobilização junto aos aparatos de uma nova forma de poder de Estado, ancorada no institucional, na ciência, na descentralização e na disciplina (TAGG, idem, p. 82-83).

Mesmo a despeito dos discursos hegemônicos sobre o corpo, bem antes da vigência do ativismo e da teoria *queer* e seus desdobramentos contemporâneos, as representações discursivas dissidentes sempre se fizeram presentes na história da fotografia. Ao se disseminar no cotidiano, o signo fotográfico se torna, ao contrário dos seus usos pelo campo institucional dos saberes, uma espécie de *contradispositivo* em potencial na reconfiguração e desconstrução do corpo difundido pelos dispositivos oficiais. Ou seja, o advento da fotografia na história da cultura abrange contraditoriamente tanto um processo de aprisionamento epistemológico do corpo quanto a sua própria libertação. Processo semelhante se dá com a gradual desestruturação da tradição artística mais arraigada[11], a partir do advento da fotografia, ao abrir espaço para a própria falência da autonomia do campo da arte, mudanças decorrentes da reprodutibilidade técnica, conforme já lembrava Benjamin no início do século XX (BENJAMIN, 1993).

Alguns apontamentos importantes: corpo como ameaça e corpo ameaçado

A *forclusão* histórica dos discursos sobre os corpos talvez tenha tido um lugar de revanche nas manifestações subterrâneas que o signo fotográfico engendrou em sua relativamente curta história. Pelo menos desde a sua popularização no último quartel do século XIX, atingindo todo o século XX, conforme nos demonstram, somente para dar alguns exemplos, os estudos de David Deitcher (2001) e Miguel Rodriguez Ayçaguer (2012) sobre a representação fotográfica ambígua da amizade entre homens. Ao longo do século XX muitos são os exemplos de artistas ligados à fotografia que se debruçaram sobre o questionamento dos limites de gênero e sexualidade, os quais poderiam ser citados aqui. Contudo, o que me interessa metodologicamente neste texto é uma

11 Ver, por exemplo, o texto “Uma outra história da arte?” de Annateresa Fabris, in: *Fotografia e arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009, o qual propõe que pensemos uma história da arte outra, a partir do advento e da influência da fotografia.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.28 n.49
Jul 2024
e-ISSN: 2179-8001

aproximação mais específica de alguns eventos recentes em nosso país, os quais me parecem exemplares de certas situações que envolvem a questão *queer* na área das artes visuais, acompanhada de tentativas de forclusão. Interessa-me pensar como os planos discursivos em obras de arte ou eventos de arte podem contribuir para promover a discussão profícua sobre o corpo e suas potencialidades, bem como acanhar esta mesma reflexão.

Deste modo, proponho iniciar com um *primeiro apontamento* relacionado a um evento referencial a ser aqui por mim considerado: refiro-me à 31ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, de 2014, que teve como tema geral a seguinte provocação: *Como (...) sobre coisas que não existem*. Com curadoria conjunta de Charles Esche, Galit Eilat, Nuria Enguita Mayo, Pablo Lafuente e Oren Sagiv, o evento propunha tratar do tema da invisibilidade no mundo contemporâneo, dirigida a certas vidas tornadas invisíveis, mas sobretudo a algumas formas de arte diretamente ligadas a elas, pouco reconhecidas pelo circuito institucional e, por isto, também invisibilizadas. De algum modo, a referida Bienal remetia à invisibilidade imposta a certos homens cuja história não merecia ser narrada, como nos lembra Foucault (2010a) no seu instigante ensaio sobre os homens infames.

O projeto gráfico do catálogo, de Erick Beltrán, demonstra muitos elementos relevantes sobre a proposta curatorial: o lugar dos parênteses com elucidativas reticências da frase título do evento – *Como (...) sobre coisas que não existem* – traz propositalmente a possibilidade de o leitor alterar o sentido da frase, ao escolher palavras como pensar, imaginar, falar, construir, pegar, acreditar e documentar "coisas que não existem". A capa, tomada por estas diferentes possibilidades da sentença, também a desconstrói a partir do seu contrário ao riscar uma das palavras: "Como lidar com coisas que ~~não~~ existem (sic)". O aspecto conceitual da mostra daquele ano trouxe elementos que apontam para a teoria *queer*, sobretudo no que diz respeito ao papel dos tropos discursivos na constituição da realidade. Mas também na própria abertura epistemológica que os parênteses e as reticências, bem como o corte de uma palavra do título original do evento, indicam para a discussão tanto das coisas que não existem quanto daquelas que existem e que são responsáveis pela condução de vidas e, ao que interessa neste texto, pela condução de processos artísticos, bem como pela reflexão sobre o próprio discurso da

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.28 n.49
Jul 2024
e-ISSN: 2179-8001

história e da crítica de arte[12].

Obviamente não pretendo analisar os inúmeros textos que foram veiculados na imprensa sobre a referida Bienal. Mas vale a pena lembrar aqui de um artigo curto publicado no caderno *Ilustrada* da *Folha de S. Paulo* pelo crítico, curador e historiador da arte brasileiro Nelson Aguilar, o qual apresenta uma preocupação com a linha curatorial do evento já desde o próprio título que sentencia: "Bienal pode ficar mais próxima do documental do que do artístico"[13]. Ao apontar os peruanos Giuseppe Campuzano (1969-2013) e Sergio Zevallos (1962), que usam o travestismo (imagem 2) e a questão religiosa como eixos de seus trabalhos, muitos deles baseados em performances fotográficas; assim como os vídeos da brasileira Virgínia de Medeiros (1973), que também tematizam a questão da transexualidade e religiosidade, o evento poderia, segundo o comentarista, "aproximar-se perigosamente do registro mais documental em detrimento do artístico". Aguilar diz que "a sua única ressalva é a de que a mostra pode se tornar algo que se sabe de antemão, didática, quando arte é coisa em aberto, pois, ela não alveja". O autor pondera, ainda, o risco de que a Bienal possa ficar um pouco "*trendy*, dentro da linha que está ocorrendo, alinhada com certo tipo de manifestação cultural".



FIG 02:
Giuseppe Campuzano,
Sem título, *(Tropo)*, 2012.

As preocupações expressas no texto do crítico acenam para uma visão restrita da arte que discute as questões de gênero, presente no discurso de muitos representantes de uma história e crítica da arte de caráter tradicional e incapaz de perceber a importância diferenciada das relações entre arte, vida e corporalidade na produção artística mais recente, sobretudo aquela posterior à teoria *queer*. O que ele quer dizer com a afirmação de que a arte não alveja? Que ela não ofende? E o que seria, então, uma possível ofensa? Sabemos desde sempre que a arte muitas vezes "alvejou" os costumes e propôs formas alternativas de

12 Ver o catálogo da 31ª Bienal de São Paulo. *Como (...) coisas que não existem*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014.

13 *Folha de S. Paulo*, 16 de junho de 2014, p. E1. Disponível em https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/06/1470874-analise-bienal-pode-ficar-mais-perto-do-documental-do-que-do-artistico.shtml. Acesso em agosto de 2020.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.28 n.49
Jul 2024
e-ISSN: 2179-8001

reflexão sobre eles, além de alvejar o próprio sistema da arte. Embora os exemplos sejam muitos, Da Vinci, Michelangelo, Goya, Courbet, Picasso e Duchamp são alguns entre os inúmeros exemplos de artistas que alvejaram e, de certa forma, ofenderam as sociedades e a arte de seu tempo de diversas maneiras.

Por outro lado, a possibilidade de didatismo dos trabalhos, trazida no texto do crítico, não necessariamente é o que se percebe nas propostas dos artistas, pois elas não aderem a um mero registro documental, mesmo que tenham alguma relação com ele, na medida em que os trabalhos em questão se alicerçam na reprodutibilidade técnica, através da fotografia ou do vídeo. Cabe ressaltar, ainda, que um dos aspectos da politização *queer* – elemento bastante presente nos trabalhos dos artistas participantes da referida bienal e apontados por Aguilar – é justamente o desejo de discutir as normas e tensionar o chamado assimilacionismo social, assim como rechaçar as rotulações identitárias simplistas. Aproximar-se do estranho talvez tenha sido o grande "pecado" da linha curatorial da Bienal daquele ano, disposta de algum modo a trazer à tona obras artísticas de homens comuns, cuja vida transita nas bordas da grande História, com letra maiúscula, e seus discursos e, nela, da própria grande História da Arte, também com letras maiúsculas. As vidas de muitos entre os artistas daquela bienal, assim como as suas obras, apresentam um pacto com a abjeção, para usar uma terminologia mais próxima da teoria *queer*. Mas me parece que na lógica do crítico trata-se de homens e obras sem importância e, por isto, sem direito à fala e ao pertencimento histórico.

Contudo, é justamente quando um artista é enquadrado pelo campo da arte, por exemplo a partir da participação em uma mostra oficial como a Bienal Internacional de São Paulo, que se percebe o risco de haver, ao contrário da preocupação de Aguilar, uma perda da potencialidade do seu trabalho. Um exemplo bastante pertinente neste sentido é o do artista fluminense Alair Gomes (1921-1992) e sua participação na Bienal de São Paulo de 2012, anterior à acima mencionada, que eu vou chamar aqui de meu *segundo apontamento*. Com curadoria geral de Luiz Pérez-Oramas e colaboração de André Severo, Tobi Maier e Isabela Villanueva, a 30ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo teve como tema *A iminência das poéticas*. Diferentemente da proposta de 2014, que lidou com coisas que poderiam ser tachadas de "extra-artísticas", a Bienal de 2012 buscou refletir sobre aquilo que a obra de arte pode ser em sua circunstância

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais
v.28 n.49
Jul 2024
e-ISSN: 2179-8001

específica.

A noção de iminência das poéticas nasceu do diálogo de Pérez-Oramas com o já citado intelectual indiano Hommi Bhabha, ligado ao pós-colonialismo. Para Bhabha, a iminência seria "o poder iterativo da obra de arte de alongar a sua existência nas disjunções de tempo e espaço, de tempo e lugar e de aparecer de novo como da primeira vez" (BHABHA, 2012, p.23). Assim, a iminência estaria na ideia do encontro entre "obra artística, espectador e circunstância", ou seja, mais especificamente no "lugar do surgimento do significado ou da percepção de uma obra, cuja revelação estaria de algum modo além de si mesma, sempre prestes a acontecer, mas sem nunca ter cessado de acontecer" (idem, ibidem). O mérito de tal concepção parece ser então a aposta no espectador.

O evento paulistano daquele ano mostrou pela primeira vez no Brasil o trabalho polêmico de Alair Gomes, *Symphony of Erotic* Icons *(Sinfonia dos Ícones Eróticos)*, desenvolvido entre 1966 e 1977, o qual, em sua ousadia de enfrentamento à heteronormatividade, se aproxima das questões *queer* (imagens 3 e 4). Alojada no terceiro andar do Pavilhão do Ibirapuera, juntamente com artistas também ligados à fotografia e a temas que apresentam alguma afinidade com as preocupações de Gomes, como o estadunidense Marc Morrisroe (1959-1989) e o alemão August Sander (1876-1964), entre outros, a mostra do artista fluminense no evento foi aguardada com grande expectativa, principalmente pelo público de estudiosos do seu trabalho, entre os quais me incluo. Porém, assim como já havia ocorrido em 2001 na Fundação Cartier para a Arte Contemporânea, na cidade de Paris, a obra aqui foi mostrada a partir de uma edição curatorial[14].

A *Symphony of Erotic Icons* é composta por 1767 fotos e somente fora exposta no Brasil em sessões privadas no apartamento de Gomes, no Rio de Janeiro. O ritual de assinatura de um termo, no qual os amigos convidados se comprometiam a participar das sessões de exposição privada da obra em sua totalidade, durante todos os dias previstos pelo artista, já indica naquele momento o desejo do artista de uma fruição intensa. A totalidade das imagens, as quais ele via como uma verdadeira sinfonia, seria traduzida pelo efeito visual que esta imersão poderia causar no espectador. Uma preocupação central de Gomes era a de que

14 A exposição de Paris, intitulada *Alair Gomes*, foi a primeira grande mostra individual do artista fluminense, com curadoria do francês Hervé Chandès, na ocasião também diretor da Fundação Cartier para a Arte Contemporânea.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.28 n.49
Jul 2024
e-ISSN: 2179-8001

cada um dos seus trabalhos, em sua maioria vinculados a sequências fotográficas, não perdesse nunca a sua totalidade narrativa, que era o verdadeiro propósito e especificidade da sua fotografia (SANTOS, 2018).

Ao questionar o curador adjunto da Bienal de 2012, André Severo, sobre a mostra parcial da *Symphony of Erotic Icons*, justamente no país onde Alair Gomes viveu e onde sua obra se encontra resguardada quase por inteiro, ele mencionou a dificuldade dos trâmites de empréstimo total do trabalho pela Fundação Biblioteca Nacional, órgão responsável pela guarda do espólio do artista. Posteriormente a esta declaração, funcionários daquela instituição me informaram que a impossibilidade do empréstimo total da *Symphony* se devia ao fato de existir uma precaução da Biblioteca Nacional em relação a possíveis processos de pessoas retratadas nas imagens de Alair Gomes, principalmente por se tratar de uma série que envolve nus fotográficos. Ainda que a não exposição pública dos fotografados possa ser um fator procedente para justificar a mostra parcial do trabalho, este impedimento também serve, de algum modo, para um enquadramento institucional da arte de Alair Gomes, no sentido de promover o apagamento do seu potencial *queer* mais efetivo.

O que foi exposto na Bienal não deixa de ser um desvio da proposta sequencial do artista. Pode-se dizer que, institucionalmente, a obra se tornou mais palatável e, portanto, artisticamente menos vigorosa quanto à discussão que levanta sobre o desejo homoerótico e seu aspecto contradiscursivo, relacionado ao nu masculino, questão que vai ao encontro das políticas do ver nas instituições de arte, historicamente subservientes à heteronormatividade. No que se refere à linha curatorial do evento, talvez a parcialidade do que foi mostrado não tenha sido um problema, já que os curadores defendiam a potência, inclusive fragmentária, da arte em sua situação. Insisto, contudo, no aspecto institucional que favorece a uma espécie de silenciamento do incômodo *queer* que o trabalho do artista provoca como totalidade e, também,

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais
v.28 n.49
Jul 2024
e-ISSN: 2179-8001





à falta de perspectivas de podermos fruir a sua série sem cortes ao considerarmos os impeditivos legais levantados pela Biblioteca Nacional.

Passo agora ao *terceiro apontamento* de minha análise, que evoca um processo semelhante à censura institucional imposta brandamente ao trabalho de Alair Gomes, mas com uma carga moralista bem mais eloquente e com desdobramentos que ainda têm ressonância no meio artístico até os dias de hoje. Refiro-me à exposição *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, inaugurada em Porto Alegre no dia 15 de agosto de 2017, no espaço Santander Cultural, seguida do seu fechamento prematuro pelo patrocinador 25 dias depois de sua abertura. Conforme propõe o título, a mostra, com 238 artistas, propunha o debate amplo sobre o tema da diferença *queer* ao mostrar que o estranho na arte envolve muitos artistas, não necessariamente voltados somente à discussão de temas relacionados à sexualidade e gênero, ainda que estes tivessem lugar privilegiado no recorte curatorial. O ataque à exposição, impulsionado pelo MBL e apoiado por grupos fundamentalistas, serviu como bode expiatório para deflagrar uma série de agressões reacionárias à arte em efeito cascata, como uma caça às bruxas que alavancou a chegada da extrema-direita ao poder no país em 2018.

FIG 03 e 04:
Alair Gomes, *Fragmentos aleatórios da Symphony of Erotic Icons*, 1966-1977
Fonte: Acervo Alair Gomes, Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

A estratégia usada pelos detratores da mostra era a de invadir o Santander Cultural e constranger, sistematicamente, os frequentadores e funcionários da instituição, além de produzir vídeos com visões parciais de alguns trabalhos eleitos como incentivadoras da pedofilia, da blasfêmia contra símbolos cristãos e da zoofilia. Rapidamente se instaurou uma guerra declarada contra a arte contemporânea e suas relações com o corpo, bem como contra o Banco Santander e o patrocínio público da

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais
v.28 n.49
Jul 2024
e-ISSN: 2179-8001

mostra através da Lei Rouanet. Um processo que remete aos mesmos argumentos dos ataques sofridos pela exposição de Robert Mapplethorpe *The Perfect Moment*, de 1988-89, pelo senador republicano conservador Jesse Helms (MEYER, 2004).

Considerando as dimensões deste artigo, não entrarei nas inúmeras nuances que envolveram o episódio *Queermuseu*, muito comentadas na imprensa à época. Contudo, é obvio que o fechamento da mostra foi "um ataque à liberdade de expressão artística e um uso criminoso da exposição para fins obscuros e eleitoreiros, ao jogar com a falta de informação sobre arte da maioria da população" (FIDÉLIS, apud Duarte, p. 236). O mais absurdo de tudo é que o Santander, em plena vigência da democracia, acatou as queixas dos grupos conservadores, apesar de seus objetivos flagrantemente políticos, e fechou as portas da mostra em uma atitude de recuo que ficará na história desta instituição pelo desserviço que prestou à democracia no Brasil, motivado pela ameaça de perda de seus clientes.

O fato gerou comoção nacional e internacional. Após um convite inicial fracassado do Museu de Arte do Rio – MAR – veementemente desautorizado pelo prefeito conservador Marcelo Crivella –, a comunidade artística de todo o país foi mobilizada através da criação de um *crowdfunding*, que viabilizou o acolhimento da mostra pelo Parque Lage, na mesma cidade, entre 18 de agosto e 16 de setembro de 2018.

Não é um mero acaso que, no mesmo lamentável ano de 2017, Judith Butler, em visita a São Paulo, onde ministrou palestra, tenha sofrido vergonhosos ataques de fanáticos religiosos, com inspirações medievais, os quais a perseguiram até o aeroporto de Guarulhos. Com palavras ofensivas ao que chamam de ideologia de gênero – mantra utilizado nos últimos anos pela extrema direita no Brasil para ofender os setores progressistas e sua defesa às pautas de sexualidade e gênero – os referidos agressores chamavam a filósofa estadunidense de "bruxa".

Ao sabor da onda conservadora no país, o fechamento da exposição *Queermuseu*, desencadeou outras formas de censura que percorreram os anos da extrema direita no poder (2019-2022). Tais perseguições obscurantistas foram direcionadas principalmente à arte que lida com o corpo como uma tônica sistemática do período[15]. Uma vez restaurado

15 Entre as perseguições, ainda em 2017 destaco as mostras *Histórias da Sexualidade*, realizada no MASP; a performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, realizada no MAM/SP; a

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais
v.28 n.49
Jul 2024
e-ISSN: 2179-8001

o respeito à liberdade de expressão, com o resultado das eleições de 2022 e a posse do novo governo em 2023 – não sem antes sofrermos ameaças de golpe, consolidadas pelo fatídico 8 de janeiro de 2023 com os ataques à Praça dos Três Poderes –, novas possibilidades se abriram para a discussão das pautas identitárias na arte. Vale mencionar como exemplo que o MASP, sob a direção de Adriano Pedrosa, propôs em 2024 um ano de exposições dedicado às *Histórias da Diversidade LGBTQIA+*[16].

Contudo, as experiências lamentáveis de censura e ataque a mostras e artistas nos últimos anos demonstraram a fragilidade e até mesmo o reducionismo institucional que induz à invisibilidade do desejo e dos diferentes embates do corpo na contemporaneidade, principalmente em contextos políticos de moralismo acirrado em nosso país, ainda vigentes em alguns estados e municípios administrados por partidos conservadores. Não estou falando das formas de censura branda, que não se consegue detectar tão facilmente, a alguns artistas como demonstrei quanto ao episódio da participação de Alair Gomes na Bienal de São Paulo. Diante desta perspectiva, quais seriam as potencialidades do corpo *queer* na arte? Ele seria sempre visto como uma *ameaça* ao status quo heteronormativo e, por consequência, estaria sempre *ameaçado* quando da sua institucionalização em museus, galerias ou eventos referenciais?

Os episódios mencionados nesta parte do texto, assim como os seus imbróglios, confirmam que vivenciamos uma sociedade oscilante sobre o fato de se manifestar sobre corpos e corporalidades que não deveriam importar. Mas, olhando sob uma perspectiva histórica, não terá sido sempre o papel da arte a promoção do estranhamento sobre nossas convicções, inclusive as do corpo, funcionando como produtora de contradiscursos e, nesta lógica, como uma forma *queer* de comentar o mundo e questionar sobre o que supostamente acreditamos ser a "normalidade"?

peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, na qual Jesus Cristo é interpretado por uma mulher trans, proibida de ser apresentada em algumas cidades do país; e, em 2021, o trabalho *Diva*, da pernambucana Juliana Notari, intervenção de 33 metros de altura em formato de vulva sangrando, realizada no alto de um monte em Água Preta, no Recife, que sofreu muitas agressões via internet.

16 Entre elas *Grand Fury: Arte não é o Bastante*; *Francis Bacon: a Beleza da Carne; Mário de Andrade Duas Vidas* e *O Gênero do Retrato*, de Catherine Opie, finalizando com a exposição *Histórias LGBTQIA+*, que reúne mais de 150 obras de arte e centenas de documentos nacionais e internacionais, sobre a multiplicidade da produção e das narrativas LGBTQIAPN+, especialmente após a crise do HIV/AIDS.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais
v.28 n.49
Jul 2024
e-ISSN: 2179-8001

Por outro lado, cabe mencionar, ainda, que trabalhos artísticos que se propõem a documentar não se reduzem apenas a mostrar uma realidade didaticamente, conforme argumenta o autor do texto sobre a Bienal de São Paulo anteriormente referido. Sabemos que o documental na arte contemporânea, principalmente nas formas artísticas ligadas à imagem técnica, como a fotografia, mas também o vídeo e o cinema, é uma tendência importante dos últimos anos, assinalada por diferentes estudiosos (POIVERT, 2003; ROUILLÉ, 2005; GREEN, 2007; LUGON, 2017, DIDI-HUBERMAN, 2020, entre outros).

Dissidências *queer* e resistência

Pensar metodologicamente o *queer* e sua presença na arte é uma tentativa de entender de que modo o campo artístico relaciona-se ou não com a historicidade e com as culturas subterrâneas ou marginais através de outras perguntas inevitáveis: afinal, como a história e a crítica de arte pensam o mundo que as cerca? E quais mundos cabem nelas? É um fato que, apesar das raras exceções que reivindicam novos ares para pensar as questões do corpo, conforme apontei acima sobre os últimos anos, o campo institucional da arte é pulverizado pelos discursos oficiais e pela crença moderna na autonomia da arte, colaborando para a assepsia do corpo *queer* e sua potência ameaçadora da ordem e, por causa disto responsável pela sua forclusão como meio sistemático de eliminação do seu direito à memória. Sabemos que "a transgressão, o embaralhamento e a confusão dos sinais considerados "próprios" aos territórios do corpo produzem as marcas indesejáveis da diferença ou do desvio" (LOURO, op. cit., p. 87). Contudo, as dissidências do corpo parecem ser toleradas se protegidas sob a capa da metáfora e do não explícito. Mas não é o que ocorreu nas exposições *Queermuseu*, *Histórias da Sexualidade* e na performance *La Bête*, de Wagner Schwartz. Do mesmo modo, não é o que ocorre na *Symphony of Erotic Icons*, de Alair Gomes e, também, nos trabalhos de Campuzano, Zevallos e Virgínia Rodrigues. Tais propostas artísticas, ao ousarem ultrapassar as barreiras da visibilidade convencionada sobre os corpos e desejos à margem da norma, denunciam a sua histórica inexistência visual e epistêmica.

Assim, as instituições são grandes promotoras da presença parcial da memória histórica da cultura LGBTQIAPN+, este território estranho e inquietante. Isto quando não são responsáveis pelo seu apagamento completo. Para Catherine Lord, "a cultura *queer* é necessariamente

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.28 n.49
Jul 2024
e-ISSN: 2179-8001

uma colagem de fragmentos, animada por histórias, minada de leituras próximas e baseada na inteligência e intensidade do olhar" (2013, p. 39). As destruições do arquivo do Instituto para a Pesquisa Sexual de Magnus Hirschfeld, na Alemanha nazista são, como lembra a mesma autora, atos de violência histórica que atacam as possibilidades de memória ao promoverem o apagamento das culturas ligadas às bordas. Culturas que não importam. Ou seja, de corpos e corporalidades que não importam.

Douglas Crimp – crítico, historiador da arte, ativista dos primórdios da AIDS e autor de textos importantes que já apontavam para as perspectivas *queer* – lembrava da necessidade de acompanhar o impacto causado por obras como as do fotógrafo anteriormente citado Robert Mapplethorpe. Para ele, isto se daria com a adoção de uma postura crítica que conseguisse ir além da simples rotulação do desejo ou da guetização do legado deste artista em nichos confortáveis de enquadramento. Crimp também sugere outras metodologias para o estudo da própria fotografia, uma vez que, para ele, a imagem fotográfica levanta ambiguidades, pois [ela] "sempre ultrapassará as instituições de arte e sempre participará de práticas [consideradas] não artísticas, pois será sempre uma ameaça à insularidade do discurso da arte" (CRIMP, 2005, p. 122).

No que se refere à arte moderna e contemporânea, Annateresa Fabris, pioneira nos estudos da fotografia nas artes visuais, propõe ser:

> ...impresindible repensar la historia del arte moderno a partir de la llegada de la fotografía, cuyo impacto parece ter sido mucho mayor que lo que la historiografía ha admitido hasta el momento, si se tiene en cuenta el sinnúmero de interpretaciones que ha despertado esta problemática sobretodo a partir de la década de 1960 (FABRIS, 2017, p. 32).

Importante, na linha do mesmo direcionamento apontado pela estudiosa brasileira, repensarmos também, nesta empreitada de construção de novas possibilidades metodológicas para o conhecimento em arte e fotografia, considerar o legado de Butler quando insiste que os corpos devem importar, assinalando para a necessária disseminação de outros fluxos discursivos de afrontamento à ordem hegemônica. Isto parece se disseminar nos últimos anos, por exemplo quando ouvimos quase cotidianamente frases contundentes como *Black Lives Matter*, advindas de manifestações da sociedade civil contra o brutal assassinato do cidadão negro George Floyd em Minneapolis, impedido de respirar,

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.28 n.49
Jul 2024
e-ISSN: 2179-8001

durante uma abordagem policial violenta[17]. Frase que continua sendo pronunciada em manifestações de repúdio aos igualmente brutais assassinatos de pessoas negras no Brasil, como a do cidadão porto-alegrense João Alberto Silveira Freitas por seguranças de uma rede de supermercados, ironicamente na véspera do dia 20 de novembro de 2020, Dia da Consciência Negra no país[18].

Talvez precisemos criar um termo *queer* que seja genuinamente brasileiro, impactante e de fácil leitura em sua proposta de resistência e que, também, abarque todas as nuances sociais do nosso país, como propõe a já citada Larissa Pelúcio (2020) e sua interessante *teoria cu* de inserção metafórica do corpo abjeto como expressão brasileira e latino-americana do *queer*, relacionada às experiências históricas dos habitantes do sul do planeta. Mas acredito, também, na importância de evidenciar a nossa consciência sobre as viagens teóricas e o perigo de sua incorporação acrítica, como sugere Pedro Paulo Gomes Pereira (2015). Assim, o nosso dever histórico parece ser o de construir outros discursos e saberes para a arte e história da arte, instrumentalizados pela nossa especificidade histórico-cultural. Saberes alicerçados pelas sabedorias alijadas da história oficial que, mesmo sendo resistentes, possam ser também pensados como nômades, incompletos e em devir. Aprendizado epistêmico que herdamos do pós-estruturalismo e da própria teoria *queer*.

Tal condição também parece ser aplicável aos supostos regimes de verdade que alimentam a imagem fotográfica, como dispositivo que ocupa lugares oscilantes *entre* o documento e a arte, tantas vezes usado como argumento de subvalorização da sua importância poética, conforme preconizam intelectuais apegados a uma história da arte formalista e sem vinculação com a vida e as próprias questões emergentes do mundo contemporâneo. Se os campos discursivos são historicamente depositários de saberes que se encontram ao largo da neutralidade, é preciso dar lugar à potência contradiscursiva, não somente no campo da arte, mas em todas as instâncias da sociedade.

Preciado vem ao encontro de Butler ao lembrar, na esteira de Foucault, que o modo mais eficaz de resistência à produção disciplinar

17 Fato ocorrido em 25 de maio de 2020.

18 Fato ocorrido em 19 de maio de 2020, na loja do Carrefour, na zona norte de Porto Alegre.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.28 n.49
Jul 2024
e-ISSN: 2179-8001

da sexualidade – e eu acrescentaria à própria resistência à produção dos corpos dissidentes – dentro das nossas sociedades liberais não seria a luta contra a sua proibição, conforme o pleito dos movimentos de liberação sexual dos anos 1960 e 1970, mas sim a contraprodutividade (PRECIADO, 2011, p. 13-14). Nesta seara pode-se pensar a contravenção dos corpos nos seus usos e sistemas de apresentação e representação social, aspectos intrínsecos às existências *queer*, como a efetiva arma de resistência às dimensões discursivas oficiais e seu poder anacrônico.

Como George Floyd, precisamos reivindicar nosso lugar para respirar e nosso direito de ir e vir sem as ameaças de violência que têm como alvo todos os corpos dissidentes, não somente pela sua orientação sexual e de gênero, mas também pelo lugar étnico e social que ocupam. No que concerne ao *queer*, respirar seria apostar em novos saberes que ultrapassem as formas duais tanto do determinismo biológico, que encarcera e reduz as potencialidades diferenciais dos corpos, quanto do colonialismo herdado, que segue influenciando nossa história de habitantes do sul do planeta, submetidos a projetos compulsórios de dominação, conforme as reflexões dos estudos decoloniais e seu viés identitário e testemunhal dos últimos anos. Partindo deste pressuposto, seria importante reconhecer que somos todos *queer*.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais
v.28 n.49
Jul 2024
e-ISSN: 2179-8001

Referências

AGAMBEN, Giorgio. "O que é um dispositivo", in: **Outra travessia – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC**. Florianópolis, n 5, 2005.

AGUILAR, Nelson. "Bienal pode ficar mais perto do documental do que do artístico". In: Folha de S. Paulo, 16 de junho de 2014, p. E1.

AYÇAGUER, Miguel Rodríguez. **Entre machos: fotografia y amistades viriles en los siglos XIX y XX**. Buenos Aires: Olmo Ediciones, 2012.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica", in: **WALTER BENJAMIN – Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BHABHA, "Arte e iminência", in. **Catálogo trigésima Bienal de São Paulo: a iminência das poéticas**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.

_____. **O local da cultura**. 2ª Ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

BREA, José Luis (Ed.). **Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización**. Madrid: Akal Ediciones, 2005.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursos del "sexo"**. 2ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Catálogo da 31ª Bienal de São Paulo. Como (...) coisas que não existem. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DEITCHER, David. **Dear friends: american photographs of men together, 1840-1918**. Nova York: La Martinière, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Devolver uma imagem". In: ALLOA, Emmanuel (Editor). **Pensar la imagen**. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2020.

DUARTE, Luísa. **Arte censura liberdade: reflexões à luz do presente**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.28 n.49
Jul 2024
e-ISSN: 2179-8001

FABRIS, Annateresa. "¿Otra historia del arte?" in; SANTOS, Alexandre (compilación). Annateresa Fabris, **Fotografía y artes visuales**. México: Ediciones Ve S.A., 2017.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade 1: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

____. "La vida de los hombres infames", in: SIGG, Paulo (Ed.). **Micro-historias y macro-mundos, Volumen 2**. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010a.

____. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. 20ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2010b.

FREUD, Sigmund. "O inquietante", in: **SIGMUND FREUD (1856-1939). Histórias de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FRIZOT, Michel (Ed.) **Nouvelle histoire de la photographie**. Paris: Larousse/VUEF, 1994.

____. "Fotografia: um destino cultural". In: Santos, Alexandre e Carvalho, Ana Maria Albani (Orgs.). **Imagens: arte e cultura**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

GREEN, David (Ed.). **¿Qué ha sido de la fotografía?** Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

GUASCH, Anna María. **El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural**. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LORD, Catherine. "Inside the body politic: 1980 – present", in: LORD, Catherine & MEYER, Richard (Orgs.). **Art and queer culture**. London/ New York: Phaidon, 2013.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.28 n.49
Jul 2024
e-ISSN: 2179-8001

LUGON, Olivier. **Le style documentaire: D´August Sander à Walker Evans, 1920-1945**. Paris: Éditions Macula, 2017.

MEYER, Richard. **Out law representation: censorship and homosexuality in twentith-century american art**. Boston: Beacon Press, 2002.

MITCHELL, W. J. T. "No existen medios visuales", in: BREA, José Luis (Ed.). **Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización**. Madrid: Akal Ediciones, 2005.

NOVO MICHAELIS: Dicionário Ilustrado – Volume I. São Paulo: Melhoramentos, 1982.

PAIVA, Alessandra Simões. **A virada decolonial na arte brasileira**. Bauru, São Paulo: Mireveja, 2022.

PELÚCIO, Larissa. "Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?", in: **Revista Periódicus**, 1ª edição, maio-outubro de 2014. Disponível em www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/index, acesso em outubro de 2020.

____. "Histórias do cu do mundo: o que há de queer nas bordas?" in: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento feminista hoje: sexualidades no sul global**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. "Queer decolonial: quando as teorias viajam", in: **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCAR**, v. 5, n. 2, Julho-Dezembro, 2015. Disponível em http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/340/, acesso em outubro de 2020.

POIVERT, Michel. **La photographie contemporaine**. Paris: Flammarion, 2003.

PRECIADO, Beatriz. **Manifiesto contrasexual**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011.

PRECIADO, Paul B. **Eu sou o monstro que vos fala – Relatório para uma academia de psicanalistas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

RAMIREZ, Heloísa Helena Aragão. "Sobre a metáfora paterna e a foraclusão do nome-do-pai: uma introdução", in: **Mental**, v.2, n.3, Barbacena, nov.2004.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.28 n.49
Jul 2024
e-ISSN: 2179-8001

Revista Cult – Dossiê Teoria Queer. São Paulo: Editora Bragantini, N. 193, Ano 17, agosto de 2014.

ROUILLÉ, André. **La photographie: entre document et art contemporain**. Paris: Éditions Gallimard, 2005.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

SANTOSb, Alexandre. **A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo outro**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2018.

SCHENKEL, Camila Monteiro. **Manter os olhos abertos diante do abismo: a produção compartilhada de imagens fotográficas em coletivos de arte contemporânea**. Porto Alegre: PPGAV-IA/UFRGS, 2016 (tese de doutorado).

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2022.

SONTAG, Susan. **AIDS e suas metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Tagg, John. **El peso de la representación: ensaios sobre fotografias y historias**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

TAMAGNE, Florence. **Mauvais genre? Une histoire des représentations de l´homosexualité**. Paris: EdLM, 2001.

TIBURI, Marcia. "La Bête: a quem interessava transformar a performance em escândalo?", in: **Revista Cult**, 30 de outubro de 2019.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais
v.28 n.49
Jul 2024
e-ISSN: 2179-8001

ALEXANDRE SANTOS
Professor de história da arte no Departamento de Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, Porto Alegre, Brasil. Como pesquisador, investiga a presença e os deslocamentos da fotografia na arte moderna e contemporânea. Além de diferentes artigos e capítulos de livro publicados sobre seus temas de pesquisa, é autor do livro *A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo outro* (2018). Entre 2017 e 2018 realizou pós-doutorado na Università di Bologna. Coordena o Grupo de Pesquisa do CNPq "Deslocamentos da Fotografia na Arte".

Como citar: Santos, A. (2024). A resistência contradiscursiva queer: imagens de corpos dissidentes na arte contemporânea. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(49).

Doi: https://doi.org/10.22456/2179-8001.145482